

0 - 794526

На правах рукописи



Бройтман Марина Самсоновна

**ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА
ХУЛИО КОРТАСАРА**

Специальность 10.02.05 – романские языки

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва – 2012

Работа выполнена на кафедре иностранных языков филологического факультета Российского университета дружбы народов.

Научный руководитель:

доктор филологических наук,
профессор **Чеснокова Ольга Станиславовна**

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук,
профессор **Иовенко Валерий Алексеевич**
*Московский государственный институт
международных отношений (Университет) МИД
РФ*

кандидат филологических наук,
доцент **Коренева Елена Владимировна**,
*Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова*

Ведущая организация: **Московский государственный областной университет (МГОУ)**

Защита состоится 2 марта 2012 года в 15-00 часов
на заседании диссертационного совета Д 212.203.12
при Российском университете дружбы народов
по адресу: 117198, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, д. 6, ауд. 436

Учебно-научном информационном
центре (Научной библиотеке) Российского университета дружбы народов

Автореферат размещен на сайте РУДН – www.rudn.ru

Автореферат разослан 1 февраля 2012 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат филологических наук, доцент

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА РУДН



0000792110

Н. Ю. Нелюбова

Общая характеристика работы

Настоящая диссертация посвящена исследованию художественного дискурса крупнейшего аргентинского писателя Хулио Кортасара (Julio Cortázar, 1914 – 1984). Для современной лингвистики характерно обращение к функциональным и жанровым разновидностям дискурса и их анализ на комплексной, междисциплинарной основе. Художественный дискурс оперирует специфическим набором эстетических средств и состоит из дискурсов различных литературных направлений, включающих отдельные персональные дискурсы и тексты.

Хулио Кортасар – одна из центральных фигур латиноамериканского «бума» – подъема латиноамериканской литературы во второй половине XX века, открывшего новые пути развития мировой литературы и вторично «открывшего» Латинскую Америку для остального мира. Именно отчасти благодаря росту популярности латиноамериканской литературы латиноамериканские языковые нормы приобрели в испаноязычном мире заслуженный престиж.

Произведения Х. Кортасара, в особенности «Игра в классики», «Истории хронопов и фамов» оказали колоссальное влияние на общественное сознание не только в испаноговорящем мире. Сразу после выхода в свет книги Х. Кортасара переводятся на все европейские языки. Существует обширная критическая и биографическая литература о Хулио Кортасаре, но лингвистические параметры его художественного дискурса до настоящего времени не были установлены и систематически изучены.

В данной работе мы рассматриваем художественный дискурс Хулио Кортасара комплексно, анализируем его на нескольких уровнях: с точки зрения ритмики, лексики, грамматики, субъектной структуры, национальной языковой специфики, и выявляем семантику выводимых и изучаемых нами лингвистических параметров.

При анализе лингвистических параметров художественного дискурса мы рассматриваем в качестве ключевых проявлений дискурсивной практики те из них, которые представляются неординарными, поскольку, согласно Ю.М. Лотману, именно аномалии, видимые упущения, нарушения общепринятой языковой логики являются знаками, поясняющим семантику текста¹.

Объектом исследования в настоящей работе стал художественный дискурс Хулио Кортасара, на примере романов *Rayuela / Игра в классики* и *62. Modelo para armar / 62. Модель для сборки* и рассказов писателя.

Предмет исследования – лингвистические параметры художественного дискурса Хулио Кортасара: его интересубъективность, паремийность, разделение на субдискурсы, употребление тропов и других поэтических

¹ Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста / Лотман Ю.М. Избранные труды. Таллин, 1992, с. 129.

приемов, уникальный характер его субъектно-стилистической структуры, семантика неординарного употребления грамматических форм, а также семантика употребления в тексте аргентинского национального варианта испанского языка

Актуальность диссертации заключается в необходимости исследования разновидностей испаноязычного художественного дискурса на комплексной, междисциплинарной основе, определения и систематизации лингвистических параметров персональных художественных дискурсов с точки зрения теории анализа дискурса и лингвопоэтики. Существует значительное количество работ о Х. Кортасаре, например, о его биографии (М.Эррасс. «Хулио Кортасар. Другая сторона вещей» // www.syntone.ru/library), о его идеях и политической деятельности, а также работ, посвященных критическому анализу его романов и рассказов, на испанском и английском языках (J.Alazraki, Critical essays on Julio Cortázar, 1999, Fernández Cicco, Emilio, El secreto de Cortázar, BA, Belgrano, 1999, Filer, Malva E., Cortázar's World, New York, Las Americas Publishing Company, 1970, Harss, Luis, Los nuestros. BA, Sudamericana, 1966, Yurkievich, Saul, Cortázar: los mundos y los modelos. Madrid, Anaya, 1994 и др.); при этом лингвистические параметры текстов писателя рассматриваются лишь эпизодически.

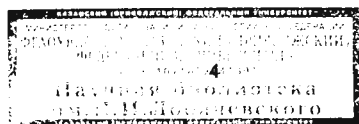
Материал исследования – роман *Игра в классики* / *Rayuela* (1963), занимающий центральное место в творчестве писателя, 62, *Модель для сборки* / *62. Modelo para armar* (1968), а также рассказы, входящие в сборники *Зверинец* / *Bestiario* (1951), *Конец игры* / *Final del juego* (1956), *Секретное оружие* / *Las armas secretas* (1959), *Все огни – огонь* / *Todos los fuegos el fuego* (1963).

Методологическая основа исследования – дискурсивный анализ, опирающийся на труды Э. Бенвениста, М.М. Бахтина, Т. ван Дейка, Д. Лакоффа, О. Г. Ревзиной, М. Фуко, Н. Д. Арутюновой и др. На каждом этапе диссертационной работы привлекались те методы, которые оптимально удовлетворяли поставленной цели и задачам исследования, в частности: дискурсивный анализ, метод традиционно-лингвистического анализа, метод классификации и систематизации, когнитивные методики. Широко использовались общенаучные методы индукции и дедукции. Тексты Кортасара анализируются нами на ритмическом уровне (Гаспаров 1999), исследуется семантика тропов (Якобсон 1972, Лакофф 2004), субъектная структура текста (С. Н. Бройтман 2008, Корман 1973), рассматриваются аномальные языковые явления как ключевые факторы семантики (Лотман 1992, 1996).

Цель данной работы – многоаспектный анализ разнообразия речевых форм, создающих теоретическую базу и практическое описание комплекса лингвистических параметров художественного дискурса Х.Кортасара.

Для достижения этой цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Выявление роли ключевых слов и семантических полей в структуре текста.



2. Выявление семантики поэтических языковых средств (в первую очередь метафор и оксюморонов).

3. Определение семантики употребления грамматических форм и их роли в *субъектной* структуре текста.

4. Определение ряда гипертекстуальных связей, необходимых для адекватного толкования текстов Х. Кортасара.

5. Выявление лингвистических показателей интерсубъективности в художественном дискурсе Х.Кортасара.

6. Определение стилистических и национально-специфичных особенностей субдискурсов в прозе Х. Кортасара.

На защиту выносятся следующие **основные положения**.

1. Художественный дискурс Х. Кортасара обладает ярко выраженным игровым характером, что на языковом уровне проявляется в использовании оксюморонов, в столкновении взаимоисключающих субдискурсов. Игровой характер дискурса Х. Кортасара обеспечивает максимальное вовлечение в процесс сотворчества как читателя-адресата, так и самих героев романа, которые являются героями-соавторами и субъектами, а не объектами повествования.

2. Субдискурсы персонажей связаны с их индивидуальными характеристиками, и в то же время они встречаются и смешиваются в области употребления неопределенно-личных форм, в отрывках текстов, атрибуция которых может оказаться неоднозначной. Художественный дискурс Х. Кортасара обладает уникальной субъектной структурой, в которой имеет место субъектный синкретизм.

3. Текст Х. Кортасара (в первую очередь это относится к «Игре в классики») обладает динамической структурой, то есть допускает разные порядки прочтения, по-разному раскрывающие его семантику, и при повторном прочтении семантика текста меняется. Внутреннее пространство текстов Х. Кортасара структурировано ключевыми знаками. Изменение семантики текста при новом порядке прочтения связано со сменой расположения привилегированных точек текста (например, начальных и конечных глав), имеющих ключевое значение для его интерпретации.

4. Присутствие метатекста рекомендательного и поучительного характера (инструкции о порядке чтения, эпиграфы, некоторые главы Морелли) дают право определить дискурс Х. Кортасара как *перформативно-футурологический*.

5. Аргентинский национальный вариант испанского языка в художественном дискурсе писателя приобретает характеристики универсального языка.

Научная новизна диссертации заключается в том, что в ней впервые проводится комплексный лингвистический анализ художественного дискурса Х. Кортасара на нескольких уровнях – ритмическом, фонетическом, лексическом, фразеологическом, грамматико-стилистическом, диалектологическом, семиотическом. В работе выявляется взаимосвязь

между ритмическим, грамматическим, лексическим и гиперсинтактическим уровнем художественного дискурса. Анализируется как поверхностная, так и глубинная структура художественного, поэтического и перформативного дискурса Х. Кортасара.

Теоретическая значимость исследования связана с тем, что посредством комплексного лингвистического анализа художественного дискурса Х. Кортасара, выявлена такая его отличительная черта, как интерсубъективность, отразившаяся в явлении субъектного синкретизма; выделено понятие «субдискурс», определены стилистические и национально-специфические особенности субдискурсов в прозе Х. Кортасара, отличных от стиля авторского повествования. Исследование способствует дальнейшему развитию грамматической и функциональной стилистики, лингвопоэтики, латиноамериканистики.

Практическая ценность диссертации определяется возможностью использования результатов исследования в теоретических и практических курсах по дискурсивному анализу художественного текста, по грамматической и функциональной стилистике, лексикологии, истории испанского языка, латиноамериканистике и регионоведению. Материалы диссертации могут стать полезны переводчикам, а также студентам и преподавателям на практических занятиях, при переводе художественных текстов.

Диссертация прошла **апробацию** на заседаниях кафедры иностранных языков филологического факультета Российского университета дружбы народов, а также на различных международных, всероссийских, межвузовских научных конференциях и семинарах: Степановские чтения «Актуальные проблемы романо-германских и восточных языков», РУДН, Москва, 2009; II и III Новиковские чтения «Функциональная семантика и семиотика знаковых систем», РУДН, Москва, 2009 г., 2011г., V международная научная конференция романистов «Романские языки и культуры от античности до современности», МГУ, Москва, 2009 г., Международная конференция «Актуальные проблемы романистики», Воронеж, 2009 г.

Структура диссертации. Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения и Библиографии.

Основное содержание работы

Во Введении обосновывается актуальность выбранной темы, ее научная новизна, определяются объект и предмет исследования, формулируются цель и задачи, обосновывается теоретическая и практическая значимость работы.

В первой главе «ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДИСКУРС ХУЛИО КОРТАСАРА» рассматриваются и обобщаются существующие подходы к изучению дискурса, в том числе – художественного дискурса, излагаются основные теоретические предпосылки исследования, рассматриваются

существующие подходы к понятиям «дискурс», «субъектная структура», в результате чего обосновывается принятая в данном исследовании трактовка дискурса. Дискурс рассматривается в диссертации как конкретная языковая практика с автономными законами, особым кругом лексики и ключевых слов, собственными функциональными синонимами. Это речь, обусловленная социальным и культурным контекстом и активно воздействующая на этот контекст, направленная на познание, осмысление, преобразование окружающего мира. Дискурс всегда является интерсубъективным, даже если это индивидуальный дискурс.

При определении дискурса мы исходим из постулата, что дискурс – интерсубъектное явление, поэтому он не может рассматриваться вне коммуникативной ситуации или языковой игры. В этом смысле дискурс, в первую очередь, художественный дискурс, носит специфический игровой характер. Дискурс воплощается в тексте, но включает в себя экстралингвистические факторы, куда входят и фоновые знания адресата, и его отношение к тексту, степень взаимодействия адресата с текстом. Для Х. Кортасара существовало, как минимум, два вида читателей: *lector-macho* «читатель-мужчина» и *lector-hembra* «читатель-женщина», что не имеет отношения к биологическому полу, а определяет либо активное со-творчество, либо пассивное восприятие текста, соответственно.

Отмечены такие специфические лингвистические параметры художественного дискурса Х. Кортасара, как употребление лексических единиц в непрямом значении, наличие функциональных синонимов (когда несинонимичные единицы функционируют в данном дискурсе как синонимы), метафоры, оксюмороны, сложная нелинейная структура текста, паремийный, то есть загадочный характер.

Важным фактором своеобразия дискурса Х. Кортасара является его национально-культурный компонент, что особенно актуально для испанского языкового материала. Вопросы национального и культурного варьирования испаноязычного дискурса активно разрабатываются в работах отечественных испанистов (Степанов 1979, Фирсова 2007, 1987, Михеева 1989, 2002; Чеснокова 2004, 2006, 2011, Никифорова 1989, Смирнова 2006, Журавлева 2006 и др.).

Дискурсу Х. Кортасара в высокой степени свойственна интерсубъективность, проявляющаяся на нескольких уровнях. На уровне взаимодействия «текст – адресат» интерсубъективность характеризуется установкой на максимальную вовлеченность воспринимающего текстовое сообщение в соавторство, в достраивание недостающих фрагментов, в самостоятельное домысливание или поиск отсутствующей информации. На внутритекстовом уровне интерсубъективность – это всевозможные приемы субъектного синкретизма, подчеркивающие фиктивность границ между автором и персонажами, и даже иногда между «внутренним миром» одного и другого персонажа, как будет показано ниже.

В частности, это:

- фрагменты текста с *Я* и *Мы* повествованием «без хозяина», без определенной атрибуции, могущие принадлежать сразу двум (или большому количеству) персонажей;

- несобственно-прямая речь, субъект которой в определенный момент меняется, на что существуют прямые или косвенные указания;

- случаи употребления 1-го лица множественного числа и неопределенно-личных конструкций в коммуникативной ситуации, где ожидаемым было бы только 1-е лицо единственного числа, употребление аргентинского обращения *vos* и соответствующих глагольных форм в диалогах, которые должны были бы вестись по-французски, потому что их участники явно не знают испанского.

Названные лингвистические константы, на первый взгляд нарушающие логику, в действительности логически объективируются на глубинном уровне.

Игровая ситуация, определяя языковые приемы (оксюмороны, пересмысление фразеологизмов, создание неологизмов, неожиданное использование ряда грамматических форм) и многие другие константы дискурса, сохраняет за собой основную функцию игры как способа познания и освоения мира, и далее – как способа сотворения мира заново.

Художественному дискурсу Х. Кортасара свойственна **перформативность**. Так, говорить о перформативной интенции текста позволяют следующие метатекстуальные элементы, то есть части, входящие в состав текста, и в то же время комментирующие, поясняющие его, предлагающие его толкование:

1. Авторские инструкции, предписывающие порядок второго варианта прочтения романа, и прилагаемая к ним таблица последовательности глав;

2. Два эпиграфа к роману «Игра в классики» в целом, причем первый является введением аббата Мартинини к «Духу Библии и всеобщей этики», в котором заявляется о намерении дать читателю духовные наставления, и второй, пародийный эпиграф, принадлежащий комическому писателю Сесару Бруто, повествующий о вреде пьянства. Оба эпиграфа написаны ритмической прозой, ритм которой совпадает с ритмом прозы авторских инструкций.

3. Большинство текстов Морелли, героя-соавтора «Игры в классики», также являются инструкциями. Главы, «написанные» Морелли, представляют собой метатекст, комментирующий принципы не только построения «Игры в классики», но в еще большей степени, «62. Модели для сборки». Грамматический анализ текстов Морелли показывает, что практически везде этот герой-соавтор пользуется почти исключительно безличными и неопределенно-личными оборотами и множественным числом первого лица вместо единственного. Употребление безличных форм и множественного числа первого лица является признаком научного стиля, указывает на стремление к научной или философской объективности. (Ахманова 1974). В то же время Морелли активно использует *Futuro Simple*, время, которое в данном контексте можно интерпретировать только как предписание,

категорический императив, подобно тому, как переводятся на испанский язык заповеди Моисея (*no matarás* etc). Это подчеркивает футурологический характер дискурса Морелли, направленного именно на проектирование будущей литературы, и в более широком смысле – будущего мира, будущего общества.

4. Перформативная и футурологическая интенция присутствует также во включенном в «Игру в классики» тексте Сеферино Пириса, «*La Luz de la Paz del Mundo*». Это проект будущего мира, созданный одним из душевнобольных, пародирующий идеи других героев-соавторов, Оливейры и Морелли.

Вторая глава «СЕМИОТИКА ПРОСТРАНСТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ ХУЛИО КОРТАСАРА» посвящена семантике пространства в художественном дискурсе Х. Кортасара, выявлению семантики ключевых слов и их функциональных синонимов.

Одним из ключевых слов, определяющим структуру пространства, является слово *centro*², имеющее первостепенное значение также для семантики текста «Игры в классики». Пространство в художественном дискурсе Х. Кортасара обладает четкой структурой, определяемой «центром», связующим разные «миры» - верхний, нижний, средний.

Лексема *centro*, «центр», выступает как ключевое слово и как концепт в тексте романа «Игра в классики»/ *Rayuela*. Лексема *centro* семантически связана с «верхом» и его символами, такими, как *cielo* (небо), *Igdrasil* (мировое древо), *puerta de ópalo y diamante* (дверь из опалов и алмазов).

Ключевой характер слова *centro* и его окказиональных синонимов обусловлен тем, что это слово, встречаясь в тексте 39 раз (не считая однокоренных слов и многочисленных окказиональных синонимов), всего 5 раз используется в прямом значении. Окказиональных синонимов лексемы *centro* в тексте оказывается множество; это, в частности:

el eje (ось),

la razón de ser (смысл бытия),

Ygdrasil (Игдрассиль, мировое древо скандинавской мифологии),

El Gran Tornillo (Великий Винт),

la llave (ключ),

el cielo (небо),

la unidad (единство),

el jardín (сад);

и более пространные определения:

- *el punto exacto en que debería pararme para que todo se ordenara en su justa perspectiva* (определенная точка, в которой я должен был встать, чтобы все выстроилось в верной перспективе),

²

Известный отечественный литературовед и культуролог А.Ф. Кофман в работе «Латиноамериканский художественный образ мира» подчеркивает, что центр пространства несет сакральную функцию. Поиски этого центра сопряжены с трудностями, с подвигом, а достижение центра связано с приобщением к правде жизни (Кофман, 1997).

- *escape hacia un quizá contacto, ese ojo como un puente del suelo al espacio liberado* (выход к возможному контакту, этот глаз, как мост от земли к освобожденному пространству),

- *la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrassil vertiginoso por donde se salía a una playa abierta, a una extensión sin límites* (последняя клетка, центр мандалы, головокружительное мировое древо, по которому выходят на открытый берег, в пространство без границ);

- *un grito negro* (черный крик);

- *la vida digna de este nombre* (жизнь, заслуживающая такого названия),

- *el kibbutz del deseo* (киббуц желаний).

Но концепт *centro* оказывается энантиосемичным, поскольку он связан также с лексикой, относящейся к семантическому полю нижнего мира:

pozo (колодец),

embudo (воронка),

el hoyo del lavabo (сливное отверстие умывальника),

entrada en el infierno (вход в ад),

morgue (морг).

Образы «центра» как подобия мирового дерева, связывающего верхний мир с нижним – также *ascensor* (лифт), *tornillo* (винт), *aguja* (игла), *torre de Babel* (Вавилонская башня), *mástil* (шест), *pozo* (колодец).

Подобная структура с сакральным центром, из которого возможна связь с верхним и нижним миром, присуща большинству хронотопов романа «Игра в классики».

«Центр» из пространственного концепта перерастает в философское и моральное понятие. В качестве «моста» и «Мирового дерева» обнаружение центра становится равносильным возможности выхода из повседневной реальности и достижения истинного знания, правильного взгляда на вещи.

Доминируя в пространстве, *центр* одновременно организует его как структуру и в то же время является пространственно относительным. Иными словами, *центр* может находиться везде, что свидетельствует в контексте романа о его абсолютном характере, о том, что его расположение в середине является метафорой. Само пространство и его координаты, таким образом, становятся лишь метафорой внутреннего пространства человеческого сознания. *Центру* присуще такое качество, как *ubicuidad, вездесущность*. Пространство и его центр являются наглядным выражением более глубокого содержания, такого, как познание, этика. Лексемами, передающими эти смыслы, являются:

единство (unidad),

мир (raz)

любовь (amor)

достойная, настоящая жизнь (la vida digna de este nombre)

и в копейном счете,

истина (verdad), выраженная в пространственных категориях.

В третьей главе «ТОПОСЫ КАК МОДЕЛИ МИРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ ХУЛИО КОРТАСАРА» рассматриваются топосы как образы мира, определяется интересубъективный характер образа мира в художественном дискурсе Х. Кортасара.

Большинство топосов, в которых разворачивается действие романа – *Париж, цирк, психиатрическая лечебница* – наделены свойствами лабиринта. В первую очередь это относится к Парижу, но также и к психиатрической больнице.

Париж определяется как *centro* (центр), *laberinto* (лабиринт), *maraña de piedra* (каменная путаница), *Gran Tornillo* (Великий Винт).

В цирке центром пространства становится отверстие наверху шатра, в которое видна звезда, *ojo de arriba* (глаз наверху), *este quizá contacto* (этот возможный контакт).

В психиатрической лечебнице «центр» смещается вниз, в морг, где происходит встреча Оливейры с прошлым, с любимой женщиной, которая появляется перед ним в образе Талиты.

Оказывается, что *encuentro* (встреча) – не менее важный концепт в семантике текста, чем *centro* (центр). Обнаружение «центра» становится возможным именно благодаря тому, что это место «встречи» (*encuentro, cita*). Сближение концептов «центра» и «встречи» прослеживается и в тексте следующего романа Х. Кортасара, «62. Модель для сборки»/ *62. Modelo para armar*. Местом возможной «встречи» становится Город, который персонажи видят во сне, но этот сон является интерперсональным, поскольку его видят разные герои.

Самое необычное в Городе – то, что он принадлежит не одному, не двоим, а целой группе людей, которые связаны дружбой и в то же время представляют собой сложный любовный многоугольник. Когда они вместе, это называется *la zona*, особая территория их общения. Город – их интересубъективный сон, и в то же время место, где решаются их судьбы:

...yo volvería a echarlas
[barajas] a mi manera, una y otra vez
hasta convencerme de una repetición
inapelable o encontrarte por fin como
hubiera querido encontrarte en la
ciudad... (Cortázar 2005, 40).

...Я снова и снова раскладывал
бы карты, пока не убедился бы, что
их приговор непреклонен или не
встретил бы тебя так, как я хотел,
не встретил бы тебя в городе...

Функциональная синонимия *cita*= *ducha*, *cita*= *retrete* (*la cita es una ducha o un retrete y no es una cita*)- встреча – это душ или туалет, а не встреча, может быть объяснена только через связь лексем *ducha, retrete* с семантическим полем *центра* в той области его значений, которая связана с «нижним миром» и входом в «нижний мир». Та же интертекстуальная связь концептов «центра» и «встречи» прослеживается в текстах рассказов Х. Кортасара *Lejana* («Далекая»), *El otro cielo* «Другое небо».

Ключевое значение концепта *centro*, который из пространственного становится онтологическим, и неразрывная его связь с концептом *Encuentro* «Встреча» раскрывается в тексте «Игры в классики», но существуют многочисленные референции в других текстах Х. Кортасара.

Таким образом мы приходим к пониманию интерсубъективности образа мира в дискурсе Х. Кортасара, к идее о невозможности постижения истины, данной в пространственных категориях, без преодоления границ собственного индивидуализма.

В четвертой главе «СУБЪЕКТНАЯ И СТИЛИСТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА ХУЛИО КОРТАСАРА» анализируется субъектная и стилистическая структура текста. Значимыми аспектами субъектной структуры являются ее отступления от нормы, то есть неожиданная смена субъекта повествования и субъекта несобственно-прямой речи, особенности употребления первого лица множественного числа, семантика неординарного употребления *voseo*.

В тексте «Игры в классики» наблюдается переход от повествования от первого лица (Орасио Оливейра) к авторскому повествованию. Существует также ряд глав, «авторами» которых являются персонажи романа (Морелли и Оливейра).

Были выделены субдискурсы персонажей, обладающие различными лингвистическими характеристиками. В частности, субдискурс Морелли сближается с научным функциональным стилем, ему свойственно стремление к объективности, которое проявляется в употреблении первого лица множественного числа (*nosotros*), в преобладании безличных и неопределенно-личных форм глаголов.

Субдискурс Оливейры отчетливо подразделяется на два контрастных субдискурса: внутренняя речь Оливейры – поэтический, метафорический дискурс, для него характерно присутствие оксюморонов, создающих принципиально новые синтетические концепты, тесно связанные на лексическом уровне с семантикой встречи противоположностей, синтеза новых явлений бытия, например: *luz negra* (черный свет), *silencio ensordecedor* (оглушительное молчание), *excentrarse hacia el centro* (удалиться от середины к центру), *ternura rencorosa* (ожесточенная нежность), *vidente ciego* (слепой ясновидец), *cosas oscuras como el fósforo* (вещи темные, как фосфор), *quietadura dulce* (сладкий ожог), и др.

Диалогическая речь Оливейры отличается ярко выраженной аргентинской национальной окраской. Более того, употребление *voseo*, свойственное диалогической речи Оливейры, контаминирует речь его собеседников, которые даже не говорят по-испански

Глубокий анализ семантики *voseo* мы находим у Беатрис Карикабурро: «...un crítico español, Lapesa, considera que el uso americano responde al abandono de distinguos sociales y de normas lingüísticas del conquistador. Esto muestra cierta indiferencia ante el vulgarismo, pero tiene, en su aspecto positivo, la voluntad de nivelación cohesiva propia de las sociedades en formación. ... Puede

haber un fondo de amistosa confianza entre los conquistadores, que se sentían aquí hermanados por la aventura común, pero lo cierto es que, si es el trato habitual para vasallos y criados, seguramente lo prodigaron a indios y a criollos. Este trato tuvo que haber sido determinante para su integración en el español americano» (Carricaburro: elcastellano.org) (Lapesa 1974). «Испанский исследователь Лапеса считает, что американские речевые особенности соответствуют отказу от социальных различий и от языковых норм завоевателей. В них (американских нормах) проявилась терпимость к вульгаризмам, но был и положительный аспект: стремление к равенству, свойственное молодому формирующемуся обществу. ... В их основе может лежать доверчивое дружеское обращение между конкистадорами, которые чувствовали себя сплоченными общими приключениями, но нет сомнений и в том, что если *vos* было нормой в отношении вассалов и слуг, то таким образом обращались и к креолам, и к индейцам. Этот фактор и стал решающим для интеграции *voseo* в американский испанский».

Было бы неверно утверждать, что *voseo bonaerense* – норма в прозе Х. Кортасара. Напротив, в ранних произведениях (*Los Reyes*, 1949, ранние критические статьи) писатель использует *tú* для единственного и *vosotros* для множественного числа, что придает его стилю некоторую искусственность и архаичность, стилистически отчасти оправданную античной темой *Los Reyes*. Важно отметить также, что в рассказах Х. Кортасара, действие которых происходит во Франции, *voseo* абсолютно не используется. Даже в его личных письмах друзьям использование *voseo* не является устойчивым и постоянным признаком. В письмах к аргентинским друзьям 50-х и 60-х годов первоначально преобладает *tuteo*:

Te agradezco mucho que me fueras a despedir, lo que realmente me llenó de alegría, y ahora tu linda carta tan fresca y tan tú. No sé cómo podría decirte algo que siento, y sólo se me ocurre repetir lo que tú me dijiste a bordo... (Cortázar 2010, 22).

Я очень благодарен тебе за то, что ты пришла проводить меня, что меня действительно очень обрадовало, и сейчас – твое милое письмо, такое свежее, в нем – вся ты. Не знаю, как сказать тебе то, что я чувствую, и единственное, что мне приходит в голову, это повторить то, что ты мне сказала на корабле...

Анализ текстов Х. Кортасара показывает, что формы *voseo* связаны в дискурсе с семантикой духовной близости, братства, с мотивом двойников. Так, члены «Клуба змен» сами почему-то используют *voseo bonaerense* /«*voseo в буэносайресском варианте*», что было бы невероятно, если бы все они на самом деле знали испанский, например:

— No entiendo —dijo
Gregorovius.

—Не понимаю – сказал
Грегоровиус.

-- *Me entendés macanudamente bien. Ça va, ça va. No te podés imaginar lo poco que me importa.*

— *Hacé lo que quieras, a mí me da lo mismo* — dijo Oliveira—. *Lo que es hoy... Qué día, hermano.*

— *En el fondo tenés razón* --- *admitió Gregorovius*
(Cortázar 1981, 122)

— Ты *понимаешь* лучше некуда. *Ça va, ça va. Но ты даже не представляешь, насколько мне по барабану.*

--- *Делай что хочешь, мне все равно.* — сказал Оливейра. — *Ну и день сегодня. Ну и день, брат.*

— *В сущности, ты прав* -- *согласился Грегоровиус.*

Возникает парадоксальная, на первый взгляд, ситуация, когда диалоги, происходящие, с наибольшей долей вероятности, по-французски, переводятся на аргентинский национальный вариант испанского языка. В дискурсе Х. Кортасара *voseo* перестает быть местной идиоэтнической, этнографической особенностью, аргентинский национальный вариант испанского языка меняет свой статус – он становится международным, универсальным языком. Возможно, это – отражение субъективного восприятия Орасио Оливейры, который таким образом переводит все «международные» иноязычные диалоги на родной язык. Но более объективно семантику *voseo* при передаче иноязычных диалогов следовало бы определить как *узнавание родного в чужом*, или даже как *узнавание себя в другом*. Как и в случае с интерперсонализацией образа Города, *voseo* из индивидуальной, глубоко персональной особенности становится принадлежностью целой группы людей.

Такие необычные случаи, как главы, написанные от лица одного из персонажей, где возникают сомнения в их атрибуции, отражают сближение позиций персонажей, несмотря на их лингвистические и иные различия.

Случаи субъектного синкретизма наблюдаются также в рассказах (*Las babas del diablo*). Субъект *Nosotros/ «Мы»* отражает не просто некую общность, а синкретический субъект повествования, который невозможно отождествить ни с одним из персонажей в отдельности, ни с автором. Отличительная черта дискурса Х. Кортасара – интерсубъективность как взаимная проницаемость персонажей.

В Заключении подводятся основные итоги данной работы и определяются наиболее перспективные направления дальнейших исследований.

Художественный дискурс Хулио Кортасара можно определить как *перформативно-футурологический*, что подтверждается с помощью анализа как самого текста, так и метатекста (инструкция по поводу порядка чтения, эпиграфы).

Анализ лингвистических параметров художественного дискурса Х. Кортасара показывает, что лингвистические параметры дискурса писателя обладают комплексной, синтетической природой и тесно связаны с

идиолектом писателя, перформативным и футурологическим характером дискурса и с латиноамериканским образом мира.

Свойствам игры, изначально присущим всем формам искусства, принадлежит особая роль в художественном дискурсе Х. Кортасара. Игровой и «загадочный» характер дискурса Х. Кортасара на уровне словесного выражения проявляется в использовании многообразных приемов языковой игры: создание различных видов неологизмов, поэтических метафор, оксюморонов, придание словам несвойственных им окказиональных значений. Х. Кортасар обеспечивает также максимальное вовлечение в процесс сотворчества как читательской аудитории, так и героев романа *Rayuela*, которых он называл своими «соавторами».

Паремийность художественного дискурса Х. Кортасара определяется структурой текста, где отсутствуют начало и конец в общепринятом понимании, то есть отсутствует экспозиция, а конец является многовариантным.

Для текстов Х. Кортасара велико значение интертекстуальных связей, как внутри корпуса произведений, так и за его пределами.

Структурный анализ художественного дискурса Х. Кортасара и выявление его ключевых знаков дали нам возможность установить связь между структурой текста и образом пространства и времени, образом мира Х. Кортасара. Семантика глубинных структур текста находит свое отражение в грамматических константах и даже в некотором случае в ритме текста, а также в фигурах речи, в лексике, в структуре текста.

Метафора, порожденная принципом параллелизма и сопричастности, является отражением образного, поэтико-мифологического мышления, преодолевающего постулаты рациональной логики. Таким образом, в художественном дискурсе Х. Кортасара обнаруживается особый, магический тип причинно-следственных связей.

Оксюморон, представляя собой соединение противоположных понятий в новое смысловое единство, является одним из способов синтеза новых концептов в художественном дискурсе Х. Кортасара. Семантика оксюморона в дискурсе Х. Кортасара тесно связана с содержательной стороной текста и отражает поиск выхода к новым измерениям, подразумевающий коренное изменение образа жизни и самого человеческого сознания, даже физической природы мира.

Многие тексты Х. Кортасара обладают динамической структурой, то есть допускают разные порядки прочтения, по-разному раскрывающие их семантику, и при повторном прочтении семантика текста меняется. Это связано со сменой расположения привилегированных точек текста (например, начальных и конечных глав), имеющих ключевое значение для его интерпретации и воссоздания на ментальном уровне лакун в фактологической ткани.

Особая роль в создании структуры текста принадлежит ключевым словам, которые перерастают в многозначные символы. Концепт *centro*

является не только обозначением сакрального центра пространства, центра лабиринта, откуда возможен выход в другие миры. Это в первую очередь место «встречи» – *encuentro*, преодоления рамок индивидуального существования, преодоление одиночества, но также и выход к беспредельной свободе (*espacio sin límites*).

Сложное многомерное пространство текста несет на себе отпечаток поэтической, мифологической картины мира, но при этом картина мира в художественном дискурсе Кортасара является вероятностно-множественной, что отражает новейшие открытия физики.

Картина мира в художественном дискурсе Х. Кортасара является интерсубъективной. Это означает, что для того, чтобы найти Центр, необходима Встреча с другим субъектом, т.е. необходим момент настоящего взаимопонимания, преодоление границ индивидуальности. Точка пространства, где становится возможной такая встреча, и становится центром мира.

Дальнейшим объектом изучения может служить латиноамериканский художественный дискурс в его территориальной, региональной, национально-специфичной, жанровой и персональной разновидностях.

Перспективные направления исследований – рассмотрение интертекстуальных связей текстов Х. Кортасара, дальнейшее изучение субъектной структуры текстов Х. Кортасара и других испанских и латиноамериканских писателей, изучение семантики грамматических форм, семантики тропов, семантики использования в художественном тексте национальных вариантов испанского языка, изучение индивидуальной и интерсубъективной картины мира и ее отражения в текстах.

На тему диссертации опубликованы следующие работы:

1. Бройтман М.С. Функция многоязычия в романе Х. Кортасара "Игра в классики" // Сб. Функциональная семантика языка, семиотика знаковых систем и методы их изучения. II Новиковские чтения. М., 2009 – С. 81 – 84.

2. Бройтман М.С. Семантика тропов в текстах Х. Кортасара. // Актуальные проблемы романо-германских и восточных языков. VII Степановские чтения. М., 2009 – С. 66 – 68.

3. Бройтман М.С. Роль тропов в формировании структуры текста Хулио Кортасара (на материале романа «Игра в классики») // Актуальные проблемы романистики. Воронеж, 2009 – С. 67 – 72.

4. Бройтман М.С. Особенности субъектной структуры романа Хулио Кортасара *Rayuela*: отражение в языке децентрализованной картины мира // Вестник РУДН № 2, серия Лингвистика. М., 2009 - С. 31 – 37.

5. Бройтман М. С. *Concepto de centro como palabra clave en la novela de Julio Cortázar "Rayuela"* // Ежегодник научно-образовательного центра латиноамериканских исследований РУДН. М., 2010 – С. 143 – 146.

6. Бройтман М.С. Ключевые знаки, организующие пространство текста романа Х. Кортасара "*Rayuela*" // Вестник РУДН, серия Лингвистика № 4. М., 2010 – С. 25 – 30.

7. Бройтман М.С. Символическая топография города // Коллективная монография памяти Л. А. Новикова. М., РУДН. 2011. – С. 426 – 437.

8. Бройтман М.С. Эмоциональное восприятие текста и ошибки перевода // Вестник РУДН, серия «Теория языка. Семиотика. Семантика». № 4. М., 2010 – С. 25 – 29.

9. Бройтман М.С. Семантика пространства в романе «Игра в классики» Х. Кортасара. // Вестник РУДН, серия Лингвистика. № 1, М., РУДН. 2011 – С. 116 – 121.

10. Бройтман М.С. Художественный дискурс Хулио Кортасара как способ построения будущего. // Функциональная семантика и семиотика знаковых систем. М., РУДН, 2011 – С. 22 – 27.

БРОЙТМАН Марина Самсоновна

**ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ДИСКУРСА ХУЛИО КОРТАСАРА**

Диссертация посвящена анализу лингвистических параметров художественного дискурса Хулио Кортасара на материале его романов *Rayuela* / *Игра в классики* и *62. Modelo para armar* / *62. Модель для сборки*, а также нескольких рассказов из разных сборников. Тексты Х. Кортасара впервые анализируются в аспекте лингвистической поэтики. Исследуются такие лингвистические параметры, как семантика ключевых слов и их функциональных синонимов, семантика тропов, субъектная структура и случаи субъектного синкретизма, аномальный узус *voseo*.

Теоретические и практические результаты исследования могут быть использованы в подготовке курсов по функциональной и грамматической стилистике, в дискурсивном анализе, при переводе и анализе художественных текстов.

BROITMAN Marina Samsonovna

**LINGUISTIC PARAMETERS OF THE ARTISTIC DISCOURS
OF JULIO CORTAZAR**

The thesis deals with the determination and analysis of linguistic parameters of Julio Cortazar's novels' *Rayuela* and *62. Modelo para armar* and several stories' artistic discours. This is the first research which contains analysis of Julio Cortazar's texts from the point of view of linguistics. The linguistic parameters like semantics of the key-words and their occasional synonyms, semantics of metaphors and oxymorons, subject-frame and examples of fusion of subjects have been revealed and investigated.

Theoretical and practical apparatus of the research could serve as the basis to develop and elaborate discourse and text analysis, functional and grammatical stylistics, could be useful for translations of literary texts.

Подписано в печать: 27.01.2012

Заказ № 6583 Тираж - 100 экз.

Печать трафаретная.

Типография «11-й ФОРМАТ»

ИНН 7726330900

115230, Москва, Варшавское ш., 36

(499) 788-78-56

www.autoreferat.ru

